

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Институт «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций»

На правах рукописи

ФИРСОВА Ангелина Сергеевна
Поэзия Серебряного века на телеэкране: методы и приёмы
репрезентации

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
по направлению «Журналистика»
(научно-исследовательская работа)

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
доцент А. А. Пронин
Кафедра телерадиожурналистики
Очная форма обучения

Вх. № _____ от _____

Секретарь _____

Санкт-Петербург

2018

Оглавление

Введение.....	4
Глава 1. Методы и приемы репрезентации реальности в документалистике.....	7
1.1. Определение понятия «документальный фильм».....	7
1.2. Методы и приемы в документалистике.....	8
1.3. Нарративность в документалистике.....	10
1.3.1. Составляющие нарратива в телефильме.....	13
1.3.2. Принципы наррации в документалистике.....	16
1.3.3. Нарраторы и «точки зрения» в документальных фильмах.....	17
1.3.4. Природа чужого текста и его нарративизация.....	22
1.4. Художественные приемы нарративизации.....	23
Выводы к главе 1.....	28
Глава 2. Нарративный анализ фильмов, посвященных Серебряному веку	30
2.1. Анализ документального фильма режиссера Константина Виноградского «Путь комет – путь поэтов».....	31
2.2. Сравнительный анализ фильмов «В моей руке – лишь горстка пепла!» режиссера Олеси Фокиной и «Марина Цветаева. Предсказание» режиссера Сергея Бравермана.....	38

2.3. Сравнение телефильмов с коллективным и персональным нарративом.....	48
Выводы к главе 2.....	50
Заключение.....	51
Список литературы.....	53

Введение

Начало XX столетия стало переломным временем, принесшие огромные перемены в жизнь людей. Этот период – один из самых драматических периодов русской истории. Русско-японская война, революция 1905 года, Первая мировая война, Февральская и Октябрьская революции. Но несмотря на роковые события, этот период дал выдающихся людей в различных областях искусства: литературе, живописи, архитектуре, театре, музыке. Этот духовный и культурный взлет вошел в историю России как «Серебряный век».

Сейчас, по прошествии столетия после Серебряного века, сложно определить, что именно происходило в то время, какую именно мысль закладывал автор в свое произведение. Для этого необходимо изучать эпоху, документы, артефакты, читать специальную литературу. Современный интересующийся обыватель часто не имеет возможности, а порой и желания, заниматься такой кропотливой научной деятельностью. Для расширения кругозора таких людей, для популяризации знаний о культуре Серебряного века снимаются документальные фильмы, ставятся спектакли по мотивам произведений той эпохи, создаются литературно-художественные композиции. Все вместе это – репрезентация реальности, осуществленная авторами – нашими современниками. В рамках данной работы наше внимание будет сосредоточено, в особенности, на нарративной природе документального фильма. Документальный фильм – особенный вид в киноиндустрии. Мы привыкли, что большинство фильмов, даже по реальным событиям – художественные или игровые. В то время как именно документальный фильм – и есть сама реальность, представленная, тем не менее, через призму личности режиссера.

Документальный фильм – вид кинематографа. Документальным называется такой фильм, в основу которого легли съемки подлинных лиц и событий¹.

Актуальность работы обусловлена тем, что документальное кино занимает одно из лидирующих мест в создании образа реальности современного или уже прошедшего времени. На фоне возрастающей популярности документалистики очень важно понимать, как события преподносятся на телеэкране. В данной работе будут изучены методы репрезентации документальных фильмов о поэтах Серебряного века. Изучение методов и приемов репрезентации реальности в исторической документалистике важно как для теории, так и для практики создания документальных исторических фильмов.

Наиболее значимая часть работы отводится нарративному анализу документальных телефильмов о Серебряном веке. Данный подход к изучению репрезентации документальных телефильмов еще мало изучен. Нарратология – наука о нарративе. В России его методология еще не в полной мере распространена в исследовательской практике. **Новизна** исследования заключается в применении методов нарративного анализа в отношении документальных фильмов о поэзии, в частности, поэзии Серебряного века.

Объект исследования – документальные телефильмы, косвенные с поэзией Серебряного века, **предмет** – методы и приемы репрезентации поэзии Серебряного века на телеэкране.

Цель работы – изучить методы и приемы репрезентации поэзии Серебряного века в современных документальных исторических телефильмах.

Поставленная цель определила следующие **задачи**:

¹ Home : Oxford English Dictionary // Оксфордский словарь <http://www.oed.com/;jsessionid=D17BEB75B4625B02AC28B5B9C051D98D?authRejection=true&url=%2Fview%2FEntry%2F56332> (дата обращения 13.02.2018)

- 1) изучить тенденции использования приемов репрезентации реальности в документальных фильмах;
- 2) выявить факторы, влияющие на использование приемов репрезентации реальности в документалистике;
- 3) рассмотреть нарративную составляющую документальных фильмов;
- 4) проанализировать следующие документальные фильмы: «Путь комет – путь поэтов» Константина Виноградского, «В моей руке – лишь горстка пепла!» Олеси Фокиной, «Марина Цветаева. Предсказание» Сергея Бравермана.

В основу исследования нарративности в документалистике легли работы А. А. Пронина «Mass-док: презумпция нарративности», Н. Л. Горюновой «Художественно-выразительные средства экрана», В. Шмид «Нарратология».

Основные методы исследования темы данной работы – это общенаучные методы: нарративный анализ, сравнение, сопоставление.

Эмпирическую базу составили следующие фильмы: «Путь комет – путь поэтов» Константина Виноградского, «В моей руке – лишь горстка пепла!» Олеси Фокиной, «Марина Цветаева. Предсказание» Сергея Бравермана.

Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав (в первой рассмотрена теоретическая база, положенная во второй главе в основу анализа трех документальных телефильмов, посвященные Серебряному веку) заключение и список литературы.

Глава 1. Методы и приемы репрезентации реальности в документалистике

1.1. Определение понятия «документальный фильм»

На протяжении многих веков историческая и документальная информация хранилась исключительно в письменных и устных формах. Значительное влияние на содержание абстрактного текста или картины оказывал автор, его субъективное мироощущение: фактически человек мог взглянуть на прошлое только глазами некого автора, но не своими.

Параллельно с этим многие годы человечество искало возможности достоверным образом «зафиксировать» действительность на экране, посмотреть на историю так, словно ты сам оказался ее участником. В конце XIX века, благодаря аппарату братьев Люмьер – кинематографу – появилась возможность воспроизводить фрагменты из прошлого и заново переживать некоторые, записанные на устройство, моменты жизни.

Изначально, большинство первых видеозаписей и фильмов являлись документальными. Однако тогда этого термина еще не существовало. Журналисты и критики называли такие записи фильмами, сделанными на материалах съемок путешествий.

В 1926 году Джон Грирсон – британский и канадский режиссер, кинопродюсер и сценарист – впервые использовал термин «документальный фильм». Он определил документалистику как «творческую разработку действительности»².

Современным общепринятым определением документального фильма является следующее: «Документальный фильм (или документальное кино) – жанр кинематографа. Документальным называется фильм, в основу которого легли съёмки подлинных событий и лиц».³

² Х. Бэдли. Техника документального кинофильма / Пер. с англ. Ю. Л. Шер. М.: Искусство, 1972, 240 с.

³ Home : Oxford English Dictionary // Оксфордский словарь. URL: http://www.oed.com/?jsessionid=D17BEB75B4625B02AC28B5B9C051D98D?authRejection=tr ue&url _=%2Fview%2FEntry%2F56332 (дата обращения 13.02.2018)

Хью Бэдли – автор книги «Техника документального кинофильма», – определяет основную задачу документалистики так: нужно «рассказать нам о мире, в котором мы живем»⁴.

Есть особенный вид документалистики: художественно-документальные фильмы. Отличительная особенность таких фильмов заключается в том, что в них отражены реальные события, но могут преподноситься разными способами, в том числе за счет игры актеров. Тогда происходит реконструкция событий. К таким фильмам относятся большинство исторических и биографических лент. Тема данного диплома подразумевает изучение именно таких фильмов.

Прежде чем разбираться с тем, какие существуют способы репрезентовать действительность, рассмотрим, как в целом возможно снять любую документальную картину.

1.2. Методы и приемы в документалистике

Для создания гармоничной картины, для того, чтобы зритель поверил фильму и испытал ощущения, на которые рассчитывает режиссер, используют различные методы съемок. Достаточно полно их описала А. В. Ковалева в своей магистерской диссертации.⁵ Для понимания вопроса обратимся к представленной в данной работе типологии:

1. Метод прямой/репортажной съемки. Это самый лучший способ передать достоверность объектов, находящихся в кадре. Данный метод – самый распространённый среди всех средств создания документалистики. Его главная особенность – временное ограничение в момент съемки действия. С помощью использования

⁴ Бэдли Х. Техника документального кинофильма / Пер. с англ. Ю. Л. Шер. — М.: Искусство, 1972. — 240 с.

⁵ Ковалева А.В. Методы и приемы создания документального фильма. Магистерская диссертация. СПб., 2015

метода прямой съемки получается естественно создать внутреннюю драматургию картины.

2. Метод наблюдения. Один из самых популярных и самых объективных методов, применяемых в документалистике. Камера устанавливается в определенной точке и снимает все происходящее. Отличие от предыдущего метода заключается в том, что в данном случае, камера остается неподвижной продолжительное время, влияние режиссера и оператора оказывается не столь велико, как в методе прямой съемки. Знаменитый режиссер Андрей Тарковский говорил об этом способе съемки так: «Главным формообразующим началом кинематографа, пронизывающего его от самых мельчайших клеточек, является наблюдение».⁶
3. Съемка «привычной камерой». В данном методе камера как будто становится «забыта». С. В. Дробашенко в своей книге «Феномен достоверности» объясняет: «...документалист, не скрывая своей принадлежности к кинематографу, своих целей, вступает в контакт с исследуемым явлением и становится затем естественным, привычным, а отнюдь не инородным телом в нем».⁷
4. Съемка «скрытой камерой». В присутствие камеры практически всегда люди начинают вести себя не так, как в жизни. Нереалистичное поведение в документалистике противоречит сути такого рода фильмов. Из-за этого режиссеры прибегают к методу съемки «скрытой камеры». Отечественный документалист Дзига Вертов считал, что нужно именно таким методом показывать «жизнь врасплох»⁸, что именно этот способ позволяет добиться максимальной естественности и правды.

⁶ Запечатленное время//Медиа-архив "Андрей Тарковский". URL: <http://tarkovskiy.su/> (дата обращения 12.12.2017)

⁷ Дробашенко С.В. Феномен достоверности. М., 1972. С.56

⁸ Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1981. С.237

5. Метод организованной/спровоцированной ситуации. Этот метод позволяет документалистам углубить драматургию в своем фильме. Режиссер может спровоцировать ситуацию, но это не должно влиять на естественный ход вещей. С. В. Дробошенко пояснял этот метод так: «Если вмешательство документалиста не приводит к искажению жизненного процесса, к неестественному, нелогичному для данной личности поступку, к подмене эмоций путем монтажа, то стимуляция подобного рода вполне приемлема для документального кино и, больше того, действительно составляет его новый этап. Если же наблюдается обратное, то какие бы результаты ни были достигнуты, они не могут считаться допустимыми в практике создания кинодокумента, поскольку так или иначе, скрытно или явно исказят жизненный процесс и тем самым лишат весь фильм его важнейшей основы – подлинности»⁹.

Данные пять методов – основные в съемке любой картины. Тем не менее, отображать действительность можно разными способами. В данной дипломной работе мы будем говорить о способах репрезентации поэзии Серебряного века в документальных телефильмах.

1.3. Нарративность в документалистике

Перед тем как говорить о нарративности в документалистике, необходимо дать определения базовым терминам «нарратология», «нарратив», «наррация», «нарративность».

Наука нарратология возникла в 1960-х годах на Западе. В России эта наука еще только формируется, в этом и заключается сложность определения. Существуют общие определения, обратимся сначала к ним.

⁹ Дробашенко С.В. Феномен достоверности. М., 1972 . С.56

Нарратология (франц. *narratologie*, англ. *naratology*, от лат. *narrare* — рассказывать), литературоведческая дисциплина, изучающая теорию повествования, задачи которой — выявить закономерности структуры художественного текста, иерархию повествовательных инстанций и уровней, определить специфику отношений между повествованием и историей. Исследует внутритекстовую коммуникацию, занимается проблемой дискурса. Нарратология – учение о нарративе.¹⁰

Нарратив (англ. и фр. — *narrative*) — изложение взаимосвязанных событий, представленных читателю или слушателю в виде последовательности слов или образов¹¹. Слово происходит от латинского глагола «*narrare*» — «сказать», которое происходит от прилагательного «*gnarus*» — «знающий» или «квалифицированный»¹².

Нарратив может быть организован по двум тематическим или формальным категориям: документальный нарратив (включает нехудожественную литературу, биографию, журналистику) и художественный нарратив (рассказы, романы и другие художественные произведения). Он встречается во всех формах человеческого творчества, искусства и развлечений: в речи, литературе, театре, песне, журналистике, кино, на телевидении, радио – везде, где представлена последовательность событий.

Наррация – один из возможных типов дискурса¹³. Наррация являет собой некоторый род, или лучше сказать модальность репрезентации¹⁴.

Необходимо понимать, что нарратология изначально – литературоведческая дисциплина, которая определяет способы повествования

¹⁰ Большая Российская энциклопедия, 2009. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/es/83479/%D0%9D%D0%90%D0%A0%D0%A0%D0%90%D0%A2%D0%9E%D0%9B%D0%9E%D0%93%D0%98%D0%AF> (дата обращения: 1.03.2018)

¹¹ Teeter, Jorgen; Sandberg, Jorgen (2016). "Cracking the enigma of asset bubbles with narratives". Strategic Organization. 15: 91.

¹² Oxford English Dictionary Online, "narrate, v.". Oxford University Press, 2007

¹³ Ж-Ф. Лиотар Состояние постмодерна. Спб.:Алетейя, 1998.

¹⁴ В. И. Тюпа Нарратив и другие регистры говорения //Naratorium. 2011. №1-2. URL.: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027584> URL: (дата обращения: 3.03.2018).

в тексте. Для определения нарративности документальных фильмов следует принимать во внимание саму природу документалистики.

Нарративность – общий предмет обсуждения в теории кино. В теории фильма нарративность показывает процессы, с помощью которых кинорежиссер представляет историю, и зритель ее интерпретирует.

В разные периоды подход к определению понятия менялся: структуралисты главной категорией считали фабулу и сюжет; для постструктуралистов главное – различие типов повествования (т.е. «кто говорит», «о чем говорит», «кому говорит»), а приверженцы постклассической когнитивной нарратологии считают важнейшей категорией ментальную интерпретацию мира истории адресатом.

Интерпретация повествования фильма субъективна. Другими словами, разные зрители могут приписывать разные значения одной и той же последовательности визуальных образов, причем выбор значений зависит от личных характеристик и опыта зрителя.

А. А. Пронин в своей монографии «Mass-док: презумпция нарративности» для определения нарративности документальных фильмов создает двухуровневую модель, «в которой сочетается структурный (коммуникативный) и когнитивный подход, поскольку первый позволяет выяснить «кем и как рассказана история», а второй – «кем и каким образом она воспринята»»¹⁵.

Несмотря на сходство структур литературного произведения и фильма, по поводу последнего среди исследователей до сих пор ведутся споры, может ли фильм являться нарративом (например, противник «нарративного кино» Марина Разбежкина). Мы же придерживаемся обратной точки зрения.

Для аргументации возможности существования кинонарратива, приведем цитату В. Шмидта: «Структуралисты включают в область нарратологии произведения всех видов (не только словесные), излагающие

¹⁵ А. А. Пронин Mass-док: презумпция нарративности. Спб., 2017. С 12-13.

тем или иным образом историю, и исключают все описательные произведения. С этой точки нарративными являются не только роман, повесть и рассказ, но также и пьеса, кинофильм, балет, пантомима, картина, скульптура и т. д., поскольку изображаемое в них обладает временной структурой и содержит некое изменение ситуации»¹⁶.

Исследователи М. Кун и Дж. Шмидт разделяют точку зрения коллеги: «Если принимать смену состояний за основное необходимое условие нарративности – следуя ее широкому определению – то для кино есть как минимум две принципиальные возможности презентации наррации: а) представлять движение (и, следовательно, изменение состояния) в одном кадре; б) противопоставлять два (или более) состояния через последовательную комбинацию кадров (т.е. в процессе монтажа, в терминах классической теории кино). Оба режима презентации наррации осуществляются во взаимодействии визуального и аудиального аспекта, зритель воспринимает их как целое»¹⁷.

При изучении нарратива в фильме необходимо учитывать несколько факторов. Например, порядок, в котором представлены события истории. В фильмах часто используется нелинейное повествование (история, представленная не в хронологическом порядке). Об этом и других факторах будет рассказано в следующем параграфе.

1.3.1. Составляющие нарратива в телефильме

В данной главе будут представлены разобранные в работе А. А. Пронина «Mass-док: презумпция нарративности» составляющие нарратива в

¹⁶ В. Шмидт Нарратология М., 2008. С.15

¹⁷ М. Kuhn, J. Schmidt Narrition in Film. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-film-revised-version-uploaded-22-april-2014> (дата обращения: 15.02.2018)

телефильме такие как время, пространство, оппозиция присутствия/отсутствия, эмоции и эстетика¹⁸:

1) Время. Время – это важнейшая категория, определяющая кинонарратив. Просматривая фильм, так или иначе у зрителя создается образ того времени, о котором идет повествование. Существует множество маркеров, благодаря которым мы можем определить о каком времени идет речь (это архитектура, речь, внешний вид людей, средства передвижения и т.д.). Кроме того, создавая фильмы, рассказывающих о разных эпохах, на экране появляются разные главные герои. Например, для советского времени характерный герой – честный труженик. Такой образ не будет гармонично смотреться в фильме про «лихие 90-е». Иными словами, эпоха, время во многом определяет типы героев.

2) Пространство. В современных документальных фильмах оно, как правило, фрагментарно. Автор не может охватить все пространство, которое окружает героя, поэтому показывает только значимые для персонажа места. Существует три принципа актуализации пространства как биографического экранного документа: демонстрация, реконструкция и трансформация. Первый – демонстрация – подразумевает собой появление в кадре документов, вещей, принадлежащих герою повествования. Показ реальных адресов, где проводил свое время или жил герой, съемка в этих локациях также будут демонстрацией. Реконструкция – это воссоздание вещей, мест или событий, существовавших в действительности, но не сохранившихся до наших дней. Может являться как самостоятельным принципом актуализации пространства, так и выступать в связке с демонстрацией (например, в фильме Леонида Парфёнова «Птица-Гоголь», в кадре реальная комната, в которой внезапно появляется воссозданная печка). Трансформация представляет собой изменение биографической реальности за счет появления в кадре объектов другой реальности. Например, в фильме Р. Либерова «Написано Сергеем

¹⁸ А. А. Пронин Mass-док: презумпция нарративности. СПб., 2017. С. 24 – 67.

Довлатовым» реальные городские пейзажи трансформируются с помощью фотографий «из прошлого» героя.

3) Оппозиция присутствия/отсутствия. Для понимания этой составляющей нарратива, представим, что мы в общих чертах имеем представление о чем-либо – о какой-нибудь истории. В нашей голове формируется картинка: например, действие происходит зимой, и мы сразу представляем снег, людей в теплой одежде и т.д. Потом мы включаем фильм о этой истории, и картинка в нашей голове начинает сопоставляться с изображенным. Если, например, мы увидим героя фильма, который зимой будет гулять в шортах (допустим, это не художественный прием), то подумаем, что данная картина не достоверна. Одежда, погода, мебель, достижения прогресса – все эти и другие детали – визуальные маркеры, которые будут отличаться в разное время и в разных «реальностях». Они дают зрителю понимание о достоверности изображенного. Также такие маркеры могут являться приемом. Внося какую-то нетипичную деталь в фильм или намеренно убирая из кадра нечто, что по логике там должно присутствовать, можно диаметрально поменять представление зрителя о фильме. Вернемся к предыдущему примеру: человек гуляет зимой на улице в шортах. Если зритель увидит такое на экране, то начнет думать, что именно оправдывает такой внешний вид у героя. Присутствие такой детали станет «удочкой» для зрителей, появится интрига.

4) Эмоции. Л. Д. Бугаева считает, что они являются «одним из аспектов комплексной наррации фильма; особый смысл при этом приобретает фигура обладателя опыта, каковым предстает не только герой на экране, но и автор фильма, а также зритель»¹⁹. Зритель испытывает наиболее сильные эмоции, когда слышит историю из уст конкретного человека, свидетеля описываемых событий. Например, проникновенный рассказ ветерана трогает нас больше, чем рассказы о войне в общем. В первом случае есть личностное начало,

¹⁹ Л. Д. Бугаева Кино как модель создания: Пия Тикка // Международный журнал исследователей культуры. 2013. №1 (10). С. 123.

свидетель, зритель верит ему больше, чем другим людям, изучившим событие по источникам. Свидетель – источник информации – является передатчиком опыта, который сначала получает автор картины в процессе записи интервью. Он первый испытывает эмоции от рассказа. Затем автор решает, какие высказывания вставлять в фильм, подразумевая, что зритель испытает те же эмоции при просмотре, что и он сам. Таким образом, получается, что здесь присутствует авторская интерпретация событий, которая имеет «решающее значение в развертывании информационной цепочки»²⁰. Так через эмоции происходит освоение и передача опыта.

5) Эстетика. Безусловно, документалистика строится на реальности и фактах, но сказать, что там нет художественности и эстетики будет неправильно. Еще в 1920-х годах основы документальной эстетики заложили Р. Флаэрти и Д. Вертов. Первый придумал метод длительного кинонаблюдения, благодаря которому наблюдение может быть выразительным (например, фильм Флаэрти «Нанук с севера»). Второй – Вертов – создал следующие понятия: «кинопортрет», «киноправда», «документальный человек» определил принципы кинопозирования (по его мнению, этому нужно было обучить всех людей), снимал эстетические документальные фильмы, увлекаясь монтажом. Несмотря на все это, до сих пор существует конфликт между точностью изображения реальности и художественностью. Тем не менее, в современном документальном кино активно используются монтажные методы и приемы (подробнее об этом в пункте 1.4.).

1.3.2. Принципы наррации в документалистике

А. А. Пронин в своей работе предлагает выделять два принципа наррации: монофонический и полифонический²¹.

²⁰ Т. Г. Добросклонская Вопросы изучения медиатестов: Опыт исследования современной английской медиаречи. Издание 3-е. М., 2010. С. 194.

²¹ А. А. Пронин Mass-док: презумпция нарративности. Спб., 2017 С. 81.

Монофонический принцип чаще всего используется в автобиографических фильмах. Уже из названия можно понять, в чем заключается суть данного принципа: нарратор рассказывает о сам себе, о своей жизни. Монофонический принцип наррации был использован в следующих фильмах: «Токарь» В. Виноградова (1974), «Монолог. Галина Вишневская» (5 канал, 2010), «Высший суд» Г. Франка (1987), «О времени и себе. Виктор Попов» (Культура, 2000) и многих других работах.

Противоположность монофоническому принципу – принцип полифонический. В фильмах с этим принципом несколько нарраторов. Их голоса, тембры, интонации – все многоголосие – образуют, как правило, линейную звуковую последовательность. Полифонический принцип наррации характерно использовать в фильмах, где выражен мотив памяти. Тогда многоголосье является совместными воспоминаниями нарраторов.

1.3.3. Нарраторы и «точки зрения» в документальных фильмах

Нарратологи-постструктуралисты считают, что понятие «автор» включает в себя несколько дефиниций: реальный автор, абстрактный автор и фиктивный автор.

С первым все ясно: реальный автор – это человек, создавший произведение, он нашел историю, которую впоследствии представляют.

Дефиниция абстрактный автор с трудом вписывается в специфику публицистики. Она больше тяготеет к понятию «образ автора», что характерно для художественных произведений, нежели чем для документальных. Но тем не менее, находясь в кадре, автор создает себе героя двойника, выстраивает схему поведения, корректирует манеры чтобы создать у зрителей определенное впечатление. Мы должны понимать, что настоящий автор-человек и его экранный двойник очень схожи, но все-таки различаются.

Поэтому в данном случае можно использовать понятие «подразумеваемый автор» – тот, кого подразумевают зрители в качестве создателя фильма.

Фиктивный автор – человек, которого можно принять за автора, но который на самом деле не являет им. Такой автор только «изображает» реального автора. Фиктивные авторы достаточно распространены в телевизионной документалистике. Часто их условно называют «ведущими», но нужно понимать, что они ведут повествование, а не передачу.

Многие исследователи – В. Шмид, Н. Фридман, В. Фюгер и другие – выявляли также критерии, на основании которых создавались разные типы авторов-нарраторов. В данной работе мы обратимся к типологической таблице А. Пронина²².

<i>Критерии</i>	<i>Типы нарраторов</i>
Способ изображения	Имплицитный – эксплицитный
Личность	Личный – безличный
Интроспекция	Внутринаходимый – вненаходимый
Пространственная ориентация	Вездесущий – ограниченный в пространстве
Диегетичность	Диегетический – недиегетический (экзегетический)
Степень обрамления	Первичный – вторичный – третичный (основной нарратор/нарратор-персонаж)
Выражение оценки	Объективный – субъективный
Надежность	Ненадежный (unreliable) – надежный (reliable)
Информированность	Всесведущий – ограниченный по знанию

²² А. А. Пронин Mass-док: презумпция нарративности. СПб., 2017 С. 107.

Способ изображения: имплицитный/эксплицитный. Имплицитный нарратор – это образ автора в произведении. Его нет в кадре, но с помощью закадрового голоса представляется точка зрения автора. Текст эксплицитного нарратора строится на его самопрезентации. Человек присутствует в кадре, открыто себя представляет. Все нарраторы-ведущие – эксплицитные нарраторы, в этом случае человека можно принять за реального автора телефильма (фиктивный автор).

Личность: личный/безличный. В. Шмид достаточно полно и кратко объяснил эту категорию: «Нарратор может обладать ярко выраженными чертами индивидуальной личности. Но он может быть также безличным носителем какой-либо оценки, например, иронии по отношению к главному герою. Но и не быть наделенным какими-нибудь индивидуальными чертами»²³.

Интроспекция: внутринаходимый/вненаходимый.

Внутринаходимый нарратор – тот, который пытается передать чувства, эмоции, внутренний мир персонажа. Вненаходимый, соответственно, абстрагируется от этого и представляет взгляд со стороны.

Пространственная ориентация: вездесущий/ограниченный в пространстве. «Нарратор может быть сконституирован как сверхчеловеческая всеведущая и вездесущая инстанция, живущая в разные эпохи, проникающая в самые утаенные уголки сознания персонажей»²⁴. В этом случае это будет вездесущий нарратор, в остальных случаях он будет ограниченным в пространстве.

Диегетичность: диегетический/недиегетический. Нарратор будет диегетическим если он является свидетелем событий, о которых рассказывает. Если же он изучал события по источникам, документам, но сам там не присутствовал – он будет недиегетическим.

²³ В. Шмид Нарратология М., 2008. С. 69.

²⁴ Там же. С. 66.

Степень обрамления: первичный – вторичный – третичный. По словам Шмида, «по месту, которое нарратор занимает в системе обрамляющих и вставных историй, мы различаем первичного нарратора, т. е. повествователя обрамляющей истории, вторичного нарратора, повествователя вставной истории, третичного нарратора и т. д.»²⁵.

Выражение оценки: объективный/субъективный. Под объективным подразумевают нарратора, который оперирует фактами без собственных оценочных рассуждений, которые использует субъективный нарратор. Тем не менее, деление на объективность и субъективность достаточно условно, так как каждый воспринимает информацию через собственную «призму».

Надежность: надежный/ненадежный. Надежными называют всех нарраторов, кроме тех, в чьих словах зритель может усомниться (бандиты, лица, страдающие алкоголизмом и наркоманией, лица неадекватно воспринимающие действительность).

Информированность: всеведущий/ограниченный по знанию. Всеведущий нарратор – человек, который знает, о чем говорят другие нарраторы. Ограниченный по знанию нарратор этого не знает.

Согласно данной теории А. А. Пронина, таблицу можно охарактеризовать следующим образом.

«Желтую» группу составляют критерии, относящиеся непосредственно к самому фильму, к его диегезису. С помощью них можно достаточно полно описать статус нарратора в фильме.

Вторая «синяя» группа включает в себя критерии, которые характеризуют отношение нарратора к существовавшим в действительности событиям.

Третья «зеленая» группа определяет когнитивные качества автора-нарратора.

К каким бы типам не относился бы автор, одно из ключевых значений имеет его нарративная компетенция. В общем смысле это способность

²⁵ Там же. С. 80.

человека выстраивать мысль в качестве связного текста, повествования. Именно от нарративной компетенции зависит, какой телепродукт получится в конечном итоге. Основным проявлением нарративной компетенции заключается умение автора оценивать и выбирать необходимые правдивые факты, вводить в повествование определенные предметы в соответствии с тематикой и задумкой фильма.

Нарративная стратегия – еще один важный термин. Он подразумевает, как именно будет раскручиваться задумка автора. В. И. Тюпа вывел формулировку, согласно которой «нарративная стратегия являет собой конфигурацию трех граней единого сюжетно-повествовательного высказывания, взаимно обуславливающих друг друга: 1) нарративной картины мира; 2) нарративной модальности; 3) нарративной интриги»²⁶.

Для фильмов, построенных по монофоническому принципу наррации используется нарративная стратегия, восходящая к сказанию. В фильмах с полифонической наррацией используются стратегии «текст в тексте» и «система персонажей».

Как мы уже выяснили, часто в фильме присутствует не один нарратор, а несколько. Чаще всего ими бывают ведущие и приглашенные эксперты. Каждый из них рассказывает историю, и у каждого есть своя «точка зрения». Фокализация (или «точка зрения») – основная категория нарратива. По мнению Л. В. Татару «точка зрения» «включает в себя и пространственно-временную позицию субъекта (когнитивный фактор формирования мира истории), и его «голос» (фактор формирования коммуникативной стратегии нарратива), и его модальность (фактор формирования индивидуальных смыслов текста)²⁷.

²⁶ В. И. Тюпа Нарратологический минимум// Русский след в нарратологии: матер. Международной науч.-практич. Конф. Балашов, 2012. С. 72.

²⁷ Татару Л.В. Точка зрения и композиционный ритм нарратива. М.,2009.

Интересно, что даже если в фильме присутствует один нарратор, точек зрения будет как минимум две: основного нарратора (персонажа) и подразумеваемого автора.

Чередование «точек зрения» придает ритм произведению, что лучше воспринимается зрителем. Наиболее динамичным фильм становится тогда, когда подряд несколько «точек зрения».

1.3.4. Природа «чужого текста» и его нарративизация

«Чужой текст» - текст или материал (например, хроники прошлых лет), не принадлежащий автору, но при этом включенный им в общую хронологию повествования.

Сам по себе «чужой текст» по своей природе анарративен. Для того чтобы нарративизировать его, необходимы композиционно-сюжетные ресурсы и специфические средства выражения различные в каждом конкретном случае (монтаж).

По композиционно-сюжетным признакам А. А. Пронин выделяет три возможных варианта для включения цитаты в контекст фильма: ²⁸

- 1) цитируемый фрагмент иллюстрирует речь нарратора (факт, суждение, предположение);
- 2) речь или действие в цитируемом фрагменте продолжает или уточняет речь нарратора;
- 3) цитата взаимодействует с речью нарратора как акцентирующая реплика.

Первый вариант цитирования самый известный и традиционный – используются прямые цитаты с однозначным содержанием. Во втором случае предполагается ассимелияция «чужого текста» в новый, может произойти изъятие из контекста и приобретение цитатой нового смысла. Третий вариант

²⁸ А. А. Пронин Mass-док: презумпция нарративности. Спб., 2017 С. 143.

подразумевает, что цитата становится ярким акцентом, привлекающим внимание зрителя. При этом часто используется для создания иронии.

1.4. Художественные приемы нарративизации

Монтаж – инструмент, с помощью которого каждый фильм становится уникальным. Он, вместе с нарративом, выстраивает историю повествования. Благодаря монтажу можно акцентировать внимание на деталях, важных для задумки автора, эстетизировать кинофильм, создавать настроение и атмосферу у зрителя.

Н. Л. Горюнова в своей книге «Художественно-выразительные средства экрана» выделила три группы художественных приемов:

I. Пластическая выразительность кадра;

II. Динамика экрана;

III. Изобразительно-звуковой образ.

Рассмотрим каждую группу подробнее²⁹.

I. Пластическая выразительность кадра

Говоря о приемах этой группы имеется в виду работа с композицией кадра. Причем, работа, в первую очередь, во время съемки, а не в процессе монтажа.

Точка съемки. Существует три масштаба съемки:

- 1) **Общий план.** Этот вид плана используется для передачи атмосферы, демонстрации местности. Общие планы так же нужны для определения зрителем масштабов внутри кадра.

²⁹ Н. Л. Горюнова Художественно-выразительные средства экрана. М.,2000. С.3.

- 2) Средний план. Чаще всего средний план используется для показа на экране диалогов героев. Также средний план часто является переходным от общих к крупным.
- 3) Крупный план. Такого рода планы всегда эмоционально насыщенные. Крупные планы используются для акцентирования внимания на деталях, выбор которых напрямую зависит от мировосприятия режиссера. Как писала Н. Л. Горюнова: «Скажи мне, что ты берешь на крупный план, и я скажу, кто ты».³⁰

Ракурс. Выбор ракурса также очень важен: предмет, снятый с разных углов воспринимается зрителями по-разному. Например, если съемка идет как бы «снизу», персонажи в кадре становятся более сильными, возвышенными, героическими. И наоборот, если съемка ведется сверху, это придает героям некоторую незначительность.

Перспектива. Перспектива – это воспроизведение трехмерного пространства на плоскости экрана. Существует несколько видов перспектив. В кинематографе часто используется обратная перспектива: когда объекты в кадре по мере удаления от зрителей увеличиваются. Этот прием придает особенную художественность и зрелищность фильму.

Свет. Свет один из важнейших и формообразующих элементов кадра. Он может передавать настроение, подчёркивать глубину пространства, создавать особенную атмосферу. Свет можно сравнить с кистью художника – инструмент, которым автор рисует произведение. Есть несколько разновидностей света.

- 1) Естественный свет. Различают прямой, рассеянный и отраженный естественный свет.

³⁰ Горюнова Н.Л. Художественно-выразительные средства экрана. Учебное пособие в 3 ч. – М., 2000. Ч.1., с.17

- 2) Искусственный свет. Существует рисующий, заполняющий, фоновый, моделирующий и контурный искусственный свет.

Цвет. С помощью цвета создается атмосфера картины. Например, использование холодных «голубых» оттенков и подтонов часто используются в фильмах ужаса. Игра с цветом в документалистике также создает разнообразные настроения у зрителя.

Спецэффекты. Современные технологии позволяют включать в документальные фильмы множество спецэффектов. Наиболее часто используется многослойная композиция (микшер), двойная экспозиция, полиэкранный, рир-проекция, кашированный кадр. Также к спецэффектам относят реконструкцию событий, хронику, компьютерную анимацию.

II. Динамика экрана

Динамика экрана очень важна в документалистике – с помощью нее зритель не устает смотреть картину. Представим, что было бы, если бы камера была всегда статична: зрителю становилось бы скучно уже через несколько минут после просмотра. Для того, чтобы это не происходило, придумали несколько видов **внутрикадрового движения**:

- 1) Видеокамера установлена на штативе, но способна крутиться из стороны в сторону. Такое движение называется «панорамирование». Чаще всего панорамирование используется для съемок пейзажа.
- 2) Видеокамера статична, также, как и объект съемки. С помощью специальной кнопки на камере, происходит «наезд» и «отъезд» камеры.
- 3) Видеокамера закреплена в одной точке, движение происходит между объектами внутри кадра. С этого вида движения зародилось искусство кино.

- 4) Видеокамера в движении снимает статичный предмет. Такой вид движения придает картине динамике и часто используется для съемки архитектуры.
- 5) Видеокамера в движении, так же как и предмет съемки. Самый эффектный и сложный вид съемки. Используется для придания кадру драматургичности.

Различные виды **монтажа** так же придают картине динамики.

- 1) Формально-описательный монтаж. Самый простой и распространённый вид монтажа. Кадры располагаются последовательно один за другим, в соответствии с логикой повествования.
- 2) Параллельный монтаж. Сюжетные линии идут параллельно друг другу – в разных местах, но в одно время. Кадры меняются с одной сюжетной линии на другую.
- 3) Ассоциативный монтаж. Самый сложный вид монтажа. Кадры сменяются на основе ассоциаций, и не связаны между собой временем и местом.
- 4) Контрастный монтаж. Кадры резко сменяются с одного на другой. Они могут различаться по ритму, смыслу, цветовой гамме. Часто используется чтобы показать хаос или чтобы впоследствии связать различные элементы.

III. Изобразительно-звуковой образ

Звук состоит в тесной связке с изображением, они взаимно дополняют друг друга. Но, так же, как и изображение, звук может быть отдельным средством выразительности. В рамках данной курсовой работы звук будет рассмотрен как отдельный элемент. На телеэкране существует три формы звука: слово, музыка и шум.

Слово может существовать на экране в различных формах: интервью, закадровый тест, диалоги героев. Важно не только, о чем говорится в фильме, но и как. С помощью разного темпа, тембра речи создается различная атмосфера.

Музыка. Практически во всех документальных и художественных фильмах используется музыкальное сопровождение. Удачная композиция способна заставить зрителей испытывать ту или иную эмоцию, сопереживать или ненавидеть героев. Неудачный подбор музыки способен испортить даже очень хорошую картину. Лад, ритм, темп должны быть синхронизированы с изображением.

Шумы, на первый взгляд, кажутся не слишком важным компонентом. Это не так. Дело в том, что люди настолько привыкли к естественным шумам, что даже их не замечают. Но если их не будет, сразу же почувствуется недостоверность происходящего. Также с помощью шумов зритель может понять, что происходит в фильме вне кадра.

Выводы к 1 главе

В данной главе были рассмотрены и представлены следующие положения:

1. Документальным называется фильм, в основу которого лежат реальные события;
2. Существует несколько методов съемки документального фильма: метод репортажной съемки, метод наблюдения, метод съемки «привычной камерой», съемка «скрытой камерой», метод спровоцированной ситуации;
3. Репрезентация поэтов и поэзии на телеэкране происходит при помощи трех методов: литературно-художественной композиции, театрализации и нарратива;
4. Нарратив имеет несколько составляющих: время, пространство, оппозиция присутствия/отсутствия, эмоции эстетика;
5. Выделяют два принципа нарративности: монофонический и полифонический;
6. Для фильмов, построенных по монофоническому принципу наррации используется нарративная стратегия, восходящая к сказанию. В фильмах с полифонической наррацией используются стратегии «текст в тексте» и «система персонажей»;
7. Монтаж – инструмент, с помощью которого каждый фильм становится уникальным. Он, вместе с нарративом выстраивает историю повествования. Благодаря монтажу можно акцентировать внимание на деталях, важных для задумки автора, эстетизировать кинофильм, создавать настроение и атмосферу у зрителя;
8. Существует три группы художественных приемов: пластическая выразительность кадра, динамика экрана и изобразительно-звуковой образ;
9. Пластическая выразительность кадра подразумевает собой точку съемки, ракурс, перспективу, цвет, свет, спецэффекты;

10. Динамика экрана зависит от внутрикадрового движения и вида монтажа: формально-описательного, параллельного, ассоциативного, контрастного;

11. Изобразительно-звуковой образ состоит из слова, музыки и шумов.

На основе данной теоретической базы во второй главе будет проводиться анализ документальных фильмов, посвященных поэзии Серебряного века.

Глава 2. Нарративный анализ фильмов, посвященных Серебряному веку

В данной главе будут проведен анализ биографических документальных фильмов о поэтах и поэзии Серебряного века. Чаще всего такие фильмы представлены на телеканале «Культура», что соответствует формату самого телеканала. Также подобные телефильмы можно увидеть на Первом канале, Пятом канале, России 1, но, разумеется, в значительно меньших масштабах.

Но прежде чем перейти к анализу, необходимо разобраться в видах документальных биографических фильмов. Все биографические документальные картины можно разделить на два вида: фильмы с коллективным биографическим нарративом и с персональным биографическим нарративом. В первом случае, в фильме рассказывается сразу о нескольких судьбах. В случае персонального биографического нарратива речь идет только об одном главном персонаже повествования.

В качестве фильма с коллективным биографическим нарративом был взят телефильм из цикла «Настоящий XX век» режиссера Константина Виноградского «Путь комет – путь поэтов». Фильмы «В моей руке – лишь горстка пепла!» Олеси Фокиной и «Марина Цветаева. Предсказание» Сергея Бравермана выбраны как телефильмы с персональным биографическим нарративом. Главный персонаж, о котором идет повествование – Марина Цветаева.

По всем трем фильмам будет проведен анализ по видам нарраторов, представленных в таблице А. А. Пронина (см. с. 18) и по составляющим нарратива. Фильмы с персональным биографическим нарративом будут сравнены между собой для наглядного представления разницы репрезентации. В последней части анализа также будет проведено сравнение между фильмами с персональным и коллективным биографическими нарративами.

2.1. Анализ документального фильма режиссера Константина Виноградского «Путь комет – путь поэтов».

«Путь комет – путь поэтов» третий фильм из цикла «Настоящий XX век», который был показан на телеканале «Время» (цифровое семейство Первого канала) в 2015 году³¹. Начинается со стандартной для цикла заставки, где можно увидеть письма, документы, выпуски старых газет – детали, которые сразу «отправляют» читателя в прошлое. С помощью такой заставки зритель, даже если не знает, какое экранное зрелище скрывается за названием, сразу понимает, что речь будет идти о чем-то документальном.

«Путь комет – путь поэтов» рассказывает о судьбе поэтов Серебряного века. В центре сюжета – четыре знаменитых поэта: Борис Пастернак, Анна Ахматова, Марина Цветаева и Осип Мандельштам. Интересно, что в картине рассказывается о каждом поэте не последовательно, а параллельно – в различных связках между собой. «Не было случая, чтобы они собрались вчетвером. Да и втроем им видеться не доводилось. Зато у каждого с каждым в этой четверке были свои отношения, свой диалог: и в жизни, и в поэзии» – объясняют способ повествования Гордон. Но перед тем, как перейти к этой четверке, зрителю объясняют общую ситуацию в стране, отношение властей к поэтам и влияние политики на судьбы поэтов. В качестве доказательств приводятся примеры судеб Федора Сологуба, Михаила Кузьмина, Максимилиана Волошина, Андрея Белого, Владислава Ходасевича.

В первую очередь начнем анализ с определения типов нарраторов.

Всего в фильме шесть нарраторов – один основной – Александр Гордон; четыре нарратора-персонажа – историки/филологи-эксперты; и один «безличный» нарратор – закадровый голос. Разбор нарраторов будет проводиться по выявленным группам, в соответствии с их представлением в этом абзаце.

³¹ Документальный фильм «Путь комет – путь поэтов». URL: <http://www.vremya.tv/announce/15531>

I. Александр Гордон.

В данном фильме он является *основным и первичным нарратором*. На протяжении всего фильма именно он ведет большую часть повествования о жизни поэтов Серебряного века, также являясь связующим звеном между остальными нарраторами.

Он появляется в различных локациях, не ограничен в пространстве: мы видим Александра Гордона с книгой сидящим на порожках и возле памятников, прогуливающимся по улицам Москвы и Санкт-Петербурга в значимых местах для поэтов XX века. Это определяет его пространственную ориентацию – *вездесущий*. Это также создает впечатление, будто он сам берет комментарии у других нарраторов (экспертов).

Вначале Гордон появляется как голос за кадром. Голос узнаваем, но первое время не ясно кто именно декламирует стихотворение. Из-за этого возникает желание считать, что он имплицитный нарратор. Но в следующее мгновение мы видим его в кадре прогуливающимся с книжкой по набережной, и понимаем, что именно ему принадлежит голос. Появление Гордона в кадре разрушает «образ автора», следовательно, перед нами *эксплицитный нарратор (фиктивный автор)*.

Далее начинается вводный рассказ нарратора – он объясняет, о чем будет идти повествование. Примечательно, что в первом кадре этого фрагмента мы видим фиктивного нарратора сзади, со спины. Вероятно, выбор такого ракурса продиктован желанием подкрепить образ Гордона, уже сформировавшегося на телевидении – умного человека, местами скучающе-циничного философа, держащего при этом дистанцию с оппонентом. Ракурс сзади будто бы романтизирует образ, показывая некоторую отстранённость нарратора. Далее идет крупный план и даже на нем Гордон остается верен своему образу: тяжелый взгляд из-под очков временами скользит в сторону, появляются многозначительные паузы, как будто нарратор только размышляет о поэтах и времени, в котором они жили; как будто текст не был

написан заранее, что есть проявление его *личностного начала*. Все это способствует закреплению образа интеллектуала. Такой образ гармонично вписывается в канву фильма. Налет его пессимизма также уместен, ведь судьбы многих поэтов, в том числе тех, о которых он рассказывает, едва ли можно назвать счастливыми. Так, образ основного нарратора дополняет фильм.

Даже во время прогулок по улицам Москвы и Санкт-Петербурга он жестикулирует, интонационно выделяет важные в его представлении детали, что вновь подтверждает его личностное начало. Но это также дает небольшое сомнение в уровне его *надежности*: *«Вообще-то удивительно, но «с попутчиками» рекомендовано обращаться гуманно». А пролетарских писателей предостерегают от, так называемого, коммунистического чванства. Но в силу вступает тот самый РАПП – Российская ассоциация пролетарских писателей – и тут уже ком чванства уже просто зашкаливает*». Гордон приводит цитату, вырванную из контекста, и дает ей свою интерпретацию, не объясняя смысла фразы («попутчиками» называли в 20-е годы старых буржуазных писателей), из-за чего понимание истории теряется, а доверие падает из-за непонимания выбора данной цитаты как важного элемента для повествования.

В моменты, когда мы не видим Гордона, а только слышим его закадровый голос, меняется его тип нарратора: он становится *вненаходимым* и, казалось бы, приобретает имплицитный способ изображения. Но из-за того, что Гордон уже был в кадре, в голове у смотрящего есть образ о нем, что делает фиктивного автора *эксплицитным* на протяжении всего фильма. Меняется манера повествования, делая его *безличным*, на смену субъективной оценки истории приходит объективность: *«Этот дом (о доме Волошина в Коктебеле, прим. автора), который современники называли «Дом поэта» он завещал Союзу писателей, тогда еще не советских. Теперь в нем музей поэта. Скончался Волошин в августе 32-го года. А чуть позже, в Коктебеле от инсульта умирает Андрей Белый*». Характерные для Гордона паузы и

интонации пропадают, на смену им приходит монотонность и спокойствие. В кадре в это время представлены архивные фотографии, которые являются подтверждением его слов. Из-за этого его *надежность* как нарратора возрастает.

II. Эксперты

В фильме представлены комментарии экспертов: Алексея Варламова – доктора филологических наук, ректора Литературного института имени Горького, профессора МГУ, писателя; Николая Богомолова – доктора филологических наук, профессора МГУ; Олега Лекманова – доктора филологических наук, профессора факультета филологии ВШЭ; Андрея Василевского – главного редактора журнала «Новый мир», действительного члена Академии Русской Современной словесности. Все эксперты – однотипные нарраторы, поэтому будут рассмотрены вместе.

В первую очередь, они имеют наивысшую *надежность*, так как они являются специалистами в области литературы Серебряного века. Каждый из них дает свое личную оценку тех событий, о которых они упоминают. Тем не менее, несмотря на их уровень знаний, для повествования они будут являться *вторичными нарраторами и ограниченными по знанию*, так как не могут знать того, что именно сказал другой.

У каждого уже есть сформировавшаяся *точка зрения*, поэтому они *не могут быть* полностью *объективны*. И отвечая критерию «выражение оценки» они *субъективны*. Тем не менее эксперты не вкладывают в свою речь личностное начало (тип нарраторов: *безличные*). При объяснении тех или иных причинно-следственных событий, произошедших у персонажей, о которых ведется повествование, эксперты опираются на факты, не передавая их эмоциональное состояние, следовательно, они *вненаходимые*.

В кадре все эксперты появляются в разные моменты повествования, что говорит об их *эксплицитности*. Но они не перемешаются в пространстве. За ними всегда расположен один и тот же фон. Вероятнее всего это библиотека,

которая служит дополнительным визуальным аргументом для подтверждения их надежности. Возвращаясь к *пространственной ориентации* экспертов понятно, что они *ограничены в пространстве*.

III. Закадровый голос

Закадровый голос — *имплицитный нарратор*, так как создает ощущение присутствия автора, по сути это и есть образ автора. Закадровый голос говорит только об общей ситуации в стране, но никогда — об персоналиях в частности. Его текст больше напоминает информационную справку, в нем нет никаких рассуждений и домыслов. Поэтому, по сравнению с другими нарраторами, он определенно *безличный и вневременной*. Также это делает его наиболее *объективным и надежным* нарратором.

Из-за того, что не видно, кто и где читает текст, можно считать, что он не привязан ни к одной из локаций. Это делает нарратора *вездесущим*.

В телефильме закадровый голос используется для закрепления рассуждений фиктивного нарратора Александра Гордона. Хочется предположить, что голос *всезнающий*, так как он подтверждает слова всезнающего нарратора Гордона. Как уже было сказано, текст закадрового голоса напоминает информационную справку. Вполне вероятно, что закадровый голос оперирует лишь фактами, тогда он будет *ограниченным по знанию*, поэтому возникает сложность в том, чтобы с уверенностью утверждать *информированность* данного нарратора.

Все представленные нарраторы будут *недидеетическими*, так как ни один из них не был участником событий, о которых идет повествование. Также они все не будут делиться на типы по выражению оценки в полной мере. В представленном анализе подразумевается только степень их объективности/субъективности — то, насколько выражение оценки может восприняться зрителем. Информация, о которой говорят нарраторы, была ими воспринята и проанализирована каждым по-своему, что уже говорит о их субъективности.

На этом анализ нарраторов заканчивается, и мы переходим к общему анализу по составляющим нарратива.

Данный фильм рассказывает прежде всего о Серебряном веке (конец XIX – первая треть XX века). Однако реальные временные рамки захватывают период с 1915 по 1941 год. Это связано с тем, что для представления какого-либо исторического периода необходимо отталкиваться от человека: известной личности или «типичного» героя данного времени. В данном случае это, конечно, поэты. Но их судьбы, взаимоотношения друг с другом выходят за рамки Серебряного века как исторического периода – хотя бы потому что годы жизни многих из них больше указанного периода.

Чтобы перенести зрителя в то время используются *визуальные маркеры*: архитектура и документальные фотографии. Архитектуру мы видим не только на фотографиях, но и когда основной нарратор прогуливается по «поэтическим» местам, где происходили важные события в их жизни. Например, дом №7 на набережной Фонтанки – место, где Мандельштам последний раз читает свои стихи. Также используют прием, когда основной нарратор находится не в том месте, о котором говорит, но похожем на него. Когда Александр Гордон сидит в кафе с размытым задним планом, акцентируя внимание на себе и кофейном столике, он говорит: «Последний раз Пастернак и Цветаева встретятся в Париже в 1935 году в кафе во время Конгресса писателей за мир...» Несмотря на несоответствие реального кафе и кафе из рассказа, ощущение подлинности мест все равно остается. На хроникальных фотографиях мы видим конференции пролетарских писателей, собраний, съездов, изображения поэтов, их дома – все это так же способствует погружению в прошлое и актуализации пространства путем *демонстрации*.

Из-за ограничений продолжительности фильма необходимо сжать большой промежуток времени в, условно, 40-50 минут, и отсюда вытекает следующая особенность: фрагментарность. Присущая большинству документальных фильмов, в данном случае она только усиливается, так как «Путь комет – путь поэтов» коллективный биографический фильм. Нам

рассказывают о биографии нескольких персонажей в широкий промежуток времени. Из-за невозможности рассказать все, автор выбирает наиболее значимые для своей идеи фрагменты биографий.

В начале в телефильме «Путь комет – путь поэтов» акцентируется внимание на политике властей в отношении писателей и поэтов – зрителю рассказывают о принятых положениях в отношении писателей, важных конференциях, собраниях и съездах. Это важно для понимания контекста – понимания, в какой обстановке вынуждены были творить люди: *«Середина 20-х и 30-е годы прошлого столетия в СССР проходят под знаком всеобщего объединения во всевозможные союзы и организации. Писателей тоже пытаются систематизировать, дабы отсеять неблагонадежных – непонятных, а на оставшихся – своих возложить миссию пропаганды «настоящего» социалистического искусства. Первая акция власти в этом направлении – постановление политбюро ЦК РКПБ «О политике художественной литературы» от 18 июня 1925 года. Оно только определяет, что такое в литературе «хорошо», а что такое «плохо» разделяя писателей на пролетарских, крестьянских и прочих «попутчиков»».* Тем самым автор пытается добиться у зрителей сопереживания к главным персонажам, о которых заговорят позже. Тем не менее, зрителю объясняют, что нельзя воспринимать взаимоотношения людей искусства и властей односторонне. «Я думаю, как раз сейчас пришло время честного разговора об истории нашей литературы не в черно-белых тонах, а именно учитывая каждый отдельный случай», – говорит нарратор-эксперт Алексей Варламов.

Главная эстетическая составляющая фильма телефильма – это вставки с актерами – литературно-музыкальные композиции. Они обусловлены нарративной стратегией *«текст в тексте»*. Эти фрагменты – декларирование стихотворений – помимо эстетики наполняют телефильм эмоциональным состоянием поэтов Серебряного века. Актеры здесь выполняют иллюстрирующую функцию для поддержания эмоционального настроения, а не информативную. Чередование голосов, темпов и ритмов создают гармоничное

благозвучие. Кроме того, стихи также подобраны не случайно: с помощью них зритель лучше понимает личности поэтов и их внутренний мир.

Константин Крюков читает стихотворения М. Кузьмина «Не друзей, приятелей зову я», В. Ходасевича «Петербург», Б. Пастернака «Анне Ахматовой»; Артур Смольянинов читает стихотворения М. Волошина «Дом поэта», О. Мандельштама «Не веря воскресенья чуду...», Б. Пастернака «Оставлена вакансия поэта»; Ирина Рахманова читает стихотворения М. Цветаевой «О. Мандельштаму», «Расстояния, верста, мили...» «Ахматовой»; Светлана Камынина читает стихотворения А. Ахматовой «Борис Пастернак», «Не с теми я, кто бросил землю», «Поздний ответ», «Посвящение». Эти актеры были приглашены только для прочтения стихотворений из вышеуказанного списка. Можно заметить, что Светлана Камынина и Ирина Рахманова читают стихотворения Цветаевой и Ахматовой соответственно, привязывая образ поэтесс к себе и олицетворяя его. Вероятно, это сделано для того, чтобы зритель почувствовал, будто перед ним выступают сами поэтессы. Но в случае с Константином Крюковым и Артуром Смольяниновым такого не происходит. Возможно, дело в том, что мужских персонажей-поэтов, которых декламируют данные актеры, на протяжении всего телефильма появляется слишком много, из-за чего создание закрепленного образа труднодостижимо.

2.2. Сравнительный анализ фильмов «В моей руке – лишь горстка пепла!» режиссера Олеси Фокиной и «Марина Цветаева. Предсказание» режиссера Сергея Бравермана.

Фильм «В моей руке – лишь горстка пепла!»³², так же как и фильм Сергея Бравермана «Предсказание»³³, посвящен поэтессе Марине Цветаевой. Оба

³² «В моей руке – лишь горстка пепла!». Документальный фильм к юбилею Марины Цветаевой URL: <https://www.1tv.ru/doc/pro-zhizn-zamechatelnyh-lyudey/v-moey-ruke-lish-gorstka-pepla-dokumentalnyy-film-k-yubileyu-mariny-cvetaevoy> (дата обращения: 01.03.2018)

³³ «Марина Цветаева. Предсказание». Документальный фильм URL: <https://www.1tv.ru/doc/pro-zhizn-zamechatelnyh-lyudey/predskazanie-k-120-letiyu-mariny-tsvetayevoy> (дата обращения: 01.03.2018)

фильма были приурочены к юбилеям Марины Цветаевой и показаны по Первому каналу с разницей в 5 лет – «Предсказание» снято в 2012 году, а фильм Олеси Фокиной в 2017.

Несмотря на общность темы, фильмы по-разному выстроены, сняты и создают разное настроение. «Марина Цветаева. Предсказание» позиционирует себя как расследование: основной нарратор восстанавливает хронологию событий, за кадром мы слышим тревожную музыку, специфическое построение фраз, когда постоянно держит интрига – этот фильм больше похож на серию из цикла «Следствие вели...» с Леонидом Каневским, чем на привычный фильм о поэте.

Фильм «В моей руке – лишь горстка пепла!» также нельзя назвать привычным. Несмотря на его документальность, он проникнут некоторой лиричностью, более характерной для художественного произведения, так как в данном телефильме акцент делается не на событиях, происходивших в жизни Цветаевой, а на ее внутренних волнениях и переживаниях. Об этом говорит даже само построение сюжета: почти что половину экранного времени зачитываются дневниковые записи Марины и близких людей, личные письма. Большую часть оставшегося времени занимают беседы и рассуждения о чувствах Цветаевой.

В фильме Сергея Бравермана «Предсказание», в первую очередь, в глаза бросается по-разному выстроенная хронология. История Цветаевой начинается со смерти поэтессы, а дальше нарратор-ведущий подобно сыщику ниточка за ниточкой распутывает клубок событий, которые привели к трагическому исходу.

Фильм Олеси Фокиной в этом смысле более традиционен – история о Цветаевой начинается с ее рождения, тем не менее, используется достаточно нетипичная авторская стратегия повествования – «урок». Основной нарратор – учитель, а зритель будто бы находится в школе на уроке литературы вместе с остальным классом. Учительница является основным нарратором, мы слышим ее голос практически на протяжении всего фильма. Интересно, что

документальные фотографии, представленные в фильме, дублируются с презентацией, которую показывают в классе. В этом фильме проявляется ярко выраженный эффект присутствия для зрителя, ведь основная аудитория – взрослые люди, они все ходили в школу, каждый легко представляет себя в классе.

В «Предсказании» шесть нарраторов. Основной нарратор (он же реальный автор) – Сергей Медведев. Нарраторы-эксперты: Наталья Громова – научный сотрудник дома-музей М. Цветаевой; Вероника Лосская – профессор Парижского университета «Сорбонна» Ольга Трухачева – внучатая племянница Марины Цветаевой; Василий Христофоров – начальник Управления регистрации и архивных фондов ФСБ России; Елена Чуковская – внучка писателя К. И. Чуковского.

Сергей Медведев принадлежит в следующим типам нарраторов: *первичный, эксплицитный, личный, внутринаходимый, вездесущий, недиегетический, субъективный, надежный и всеведущий*. Большую часть экранного времени мы видим в кадре этого нарратора. Он следует по местам жизненного пути Цветаевой. Это и делает его *эксплицитным и вездесущим*. *Личным, субъективным, всезнающим и внутринаходимым* делают Сергея Медведева его оценочная манера повествования: «*Чтобы избежать пересудов, кто же все-таки отец маленького Георгия, семья Эфронов переедет из Праги в Париж. Хотя, конечно, в первую очередь, они ехали сюда от безденежья, к друзьям. Но и здесь в столице Франции на их пути опять появится Родзевич. Появится, чтобы уже окончательно погубить обоих*». Из-за того, что Сергей Медведев не участвовал в событиях, о которых идет речь, он, безусловно, *недиегетический* нарратор. Тем не менее, он *надежный*, так как его рассуждения и предположения основаны на фактах и комментариях экспертов.

Эксперты, в свою очередь, относятся к следующим типам нарраторов: *эксплицитные, ограниченные в пространстве, вторичные, объективные, надежные и ограниченные по знанию, личные, внутринаходимые и*

недидеетическими. Некоторые эксперты этой группы отличаются от других по определенным типам. Начальник Управления регистрации и архивных фондов ФСБ России Василий Христофоров – **безличный и вненаходимый**, так как представляет архивный документ – дело Сергея Эфрона – и дает краткие сведения из него. *«Эфрон Сергей Яковлевич – это муж известной русской поэтессы Марины Цветаевой был арестован 10 октября 39-го года, спустя три месяца после того, как из эмиграции вернулась в Советский Союз Марина Цветаева. Это для нее стало полной неожиданностью. Постановление на арест Эфрона дал лично Берия...»* Внучка писателя К. И. Чуковского Елена Чуковская единственная, кто из всех нарраторов относится к **дидеетическим** – она в детстве лично видела и общалась с Мариной Цветаевой, о чем и рассказывает в телефильме: *«Я, наверное, один из немногих людей, которые видели Цветаеву. Я ее помню. И помню основное впечатление о ней. Она мне показалась очень старой. И только потом, когда я начала читать о ней, знакомиться с ее биографией, я узнала, что ей тогда было сорок восемь лет».*

Что касается нарраторов в фильме Олеси Фокиной «В моей руке – лишь горстка пепла!» их больше – десять человек.

Инна Кабыш – поэт, учитель литературы. Кабыш – основной нарратор. **Она первичный, эксплицитный, личный, внутринаходимый, ограниченный в пространстве, недидеетический, субъективный, надежный, ограниченная по знанию.** В отличие от других первичных нарраторов, которые представлены в других фильмах и уже были рассмотрены, она ограничена по знанию и в пространстве. Это обусловлено выбранной авторской стратегией «урок». Сюжет строится на рассказе Кабыш на уроке, но она не покидает класса.

Закадровый голос – голос автора – **первичный, имплицитный, личный, внутринаходимый, вездесущий, недидеетический, субъективный, надежный, всесведущий.** Закадровый голос продолжает и дополняет историю учительницы.

Приглашенные эксперты, являются нарраторами-персонажами. Территориально одна часть из них находится в Доме-музее семьи Цветаевых в Тарусе (Мария Ватутина, Бахыт Кенжеев – поэты, Наталья Павленкова – актриса), а вторая в доме, ставшим музеем Цветаевой, в Борисоглебском переулке в Москве (Вера Полозкова, Павел Чаплыгин – поэты, Кирилл Рихтер – композитор, Галина Данильева – старший научный сотрудник Дома-музея Цветаевой в Москве).

Несмотря на разное местонахождение, создается впечатление что все эксперты беседуют между собой. У каждого из них свое мнение, что формирует несколько разнообразных точек зрения на Марину Цветаеву.

Также, приглашенные эксперты не типичны. Зритель привык видеть в таких фильмах в качестве экспертов историков или филологов, а в фильме «В моей руке – лишь горстка пепла!» это современные поэты и композиторы. Они могут не знать все нюансы судьбы Цветаевой, но эти люди, будучи людьми искусства, больше других понимают внутренний мир поэтессы, они рассуждают с этической стороны о поступках Марины, стараются понять, что ей двигало.

Рассматривая их по критериям, указанным в таблице А. А. Пронина (см. с. 18) эксперты будут принадлежать к следующим типам: **вторичные, эксплицитные, личные, внутринаходимые, ограниченные в пространстве, неидеогетические, субъективные, надежные, ограниченные по знанию.**

Необычный нарратор – Евгений Кузин. Он не эксперт, а, вероятнее всего, обыкновенный прохожий. Сначала мы видим, как он возлагает цветы к памятнику поэтессы, а потом слышим комментарий: *«Меня зовут Евгений. Приехал из Рязани. Любитель поэзии Марины Ивановны. При церкви сторож. ...у меня на телефоне ее даже и видео, и аудио есть. Я их боюсь процитировать. Идешь на меня похожий, прохожий остановись!»* Интересен авторский ход: прохожий цитирует стихотворения про прохожего. По типам нарраторов он **третичный, эксплицитный, личный, ограниченный в**

пространстве, недиегетический, субъективный, надежный, ограниченный по знанию.

Сравнивая систему нарраторов в обоих фильмах, можно выделить разницу между основными нарраторами: рассуждения Сергея Медведева, в силу жанра расследование, строятся на причинно-следственных связях, большую роль играет интрига; в то время как Инна Кабыш ведет повествование как историю, которую рассказывает будто не телезрителям, а школьникам. Что касается экспертов, в «Предсказании» они – комментаторы, по большей части подтверждающие точку зрения Медведева. А в фильме «В моей руке – лишь горстка пепла!» они создают обособленный творческий мир, практически не пересекающийся с рассуждениями основного автора (мысли основного нарратора не перетекают в рассуждения экспертов).

Автором было задумана именно беседа, а не привычные для документалистики комментарии. Например, чередование мнений экспертов в Тарусе по поводу смерти дочери Цветаевой:

– *Для Марины Ивановны, которая потеряла Ирину... Но я не вижу постоянно этой темы в ее стихах после этой трагедии* – начинает поэт Мария Ватутина.

– *Она не исключение. Александр Сергеевич был прекрасным семьянином, очень любил свою жену и своих детей... у него нет ни единой строчки о детях. Вообще, просто нет. Они не трогают глубинных струн души.* – отвечает ей поэт Батых Кенжеев.

– *Там было сказано (опять же, там – где? прим. автора) после выдающегося, потрясающего ребенка – Ариадны – ребенка гения (таким же был и Мур, об этом пишет Ариадна в своих письмах) Ирина была посредственностью.* – заканчивает актриса Наталья Павленкова.

И в данном случае здесь не смена точек зрения, а скорее поиск истины вместе со зрителем – эксперты сидят вместе за одним столом, дополняют друг друга.

Переходя к общему анализу фильмов, можно различить основные «ходы» авторов. В «Предсказании» это метафора, на которой строится основное повествование: история Марины Цветаевой и Сергея Эфрона сравнивается с мифом: *«Могла ли она предположить, что ее собственная судьба станет подобна античному мифу. И миф о Тезее и Ариадне станет мифом о ней самой, мифом о Марине»*. Далее в повествовании еще не раз будет проходить это сравнение (подробнее это будет рассмотрено ниже).

Паломничество к «местам Марины Цветаевой» – ход в фильме «В моей руке – лишь горстка пепла!». С самого начала телефильма зритель видит разных героев. Все они в разных местах: кто-то куда-то идет, кто-то с кем-то встречается, переходят дорогу, едят на машине... Играет скрипка. И нет никакого поясняющего голоса за кадром. А когда, наконец, он появляется, зритель понимает, что этот голос читает стихотворение Марины Цветаевой «Пригвождена». Затем голос замолкает, а люди, уже встретившись, продолжают куда-то идти. Интрига затягивается, и только потом становится понятно, что их путь лежал в Тарусу. Зритель видит камень, на котором написано: «Здесь хотела бы лежать Марина Цветаева».

Немаловажную роль в фильме «В моей руке – лишь горстка пепла!» играют литературно-музыкальные композиции и дневниковые записи – реализация стратегии *текст в тексте*. Как уже было сказано ранее, они занимают примерно половину экранного времени. Эти вставки дополняют повествование нарратора и раскрывают внутренний мир Цветаевой. А литературно-музыкальные композиции еще и вносят эстетику в телефильм. Декламирует стихотворения актриса Оксана Мысина. Можно сказать, она «играет роль» Марины Цветаевой. Образ создается за счет внешнего сходства актрисы с поэтессой и чтением стихов не в темной студии (как, например, декламируются произведения в первом рассмотренном фильме «Путь комет – путь поэтов»), а в просторных парках, где это могла бы делать сама поэтесса.

В фильме «Предсказание» также присутствуют литературно-музыкальные композиции. Стихотворения Цветаевой читает Екатерина

Гусева. Но, в отличие от телефильма Фокий, такие фрагменты здесь нужны только для поддержания атмосферы и интриги картины. Образ Цветаевой с актрисы не считается, а выбранные стихотворения никак не раскрывают внутреннего мира поэтессы.

Что касается «маркеров времени», в фильме Олеси Фокиной одним из главных маркеров становится непосредственно дом-музей Цветаевых в Тарусе, где собираются приглашенные эксперты-поэты. Все это пространство наполнено духом времен Марины Цветаевой. Герои сидят за столом на котором стоит самовар поэтессы, вокруг предметы ее быта. Уютная атмосфера. Сергей Браверман в «Предсказании» делает совершенно другие акценты – на веревке, на которой повесилась поэтесса, маленьком карманном блокноте со странными словами «кишки» и «Мордовия». Также как и в фильме Фокиной, зрителю представлено место, где последние дни жила Цветаева – дом в Елабуге, где по словам нарратора царил «удивительная и немного жутковатая» атмосфера. Ведущий-нарратор делает акцент на неудобствах жилища: *«Единственную кровать Марина отдала сыну. Сама же выбрала кушетку. Эту малюсенькую комнату отделяло от хозяйской половины полотняная занавеска. Ну как можно было примериться с таким комфортом?»*

Совершенно по-разному воспринимается фигура отца в этих двух фильмах. В фильме Олеси Фокиной учительница (напоминаем, действие происходит будто бы в классе) рассказывает историю о поведении и реакции отца, когда юная Цветаева у себя в комнате вместо иконы поставила портрет Наполеона: *«Когда в дверях появляется отец, говорит: «Что ты вообще делаешь, это кощунство!», она схватила чугунный подсвечник, и если бы отец сделал несколько шагов по направлению к этому портрету, она могла бы разmozжить ему голову. Он очень хорошо это понял, и он понял что – все! Воспитание кончилось, он ничего не может поделать»*. А вот цитата из фильма «Марина Цветаева. Предсказание», здесь уже создается совершенно другой образ: *«У ее отца бороться с выходками дочери, которая прогуливала*

уроки, дерзила учителям просто не было сил, да и желания. Единственное, что еще держит его на этом свете страстное стремление открыть музей своей мечты. Когда Марину за возмутительное поведение отчисляют из гимназии, отец отводит ее в другую. Дочь объявляет о своем стремлении уехать в Париж, чтобы учиться в Сорбонне, отец согласен и с этим – пусть едет! Похоже он не хочет глубоко вникать в проблемы дочери». Если в первом случае мы видим человека не способного совладать с крутым нравом дочери, то во втором случае нарратор открыто говорит, что отцу безразличны ее поступки. Обыгрывание фигуры отца именно такими образами в обоих фильмах важно для логичности и стройности их повествования. Общеизвестно, что поведение родителей оказывает влияние на детей. Как мы помним, в «Предсказании» автор рассказывает судьбу поэтессы и пытается найти причину, почему Марина Цветаева покончила с собой. В данной ситуации образ отца, не желающего вникать в проблемы дочери, становится отправной точкой для формирования ее мировоззрения. Зритель додумывает, что девочка могла чувствовать его невнимание, возможно, нелюбовь, что кладет отпечаток на всю дальнейшую жизнь и вкупе с остальными факторами приводит в итоге к фатальному исходу. Фильм «В моей руке – лишь горстка пепла!» более светлый, в нем в целом подчеркиваются талант Цветаевой, ее внутренний мир, характер. И в этом случае ситуация с отцом больше намекает на то, что с ее силой духа сложно было совладать даже собственному отцу.

Образ супруга Цветаевой – Сергея Яковлевича Эфрона – так же представлен по-разному. В начале фильма «Предсказания» нарратор-ведущий Сергей Медведев ходит по государственному музею изобразительных искусств имени Пушкина, рассказывая историю как беременная Марина Цветаева ходила по музею, вглядываясь в фигуры античных богов (здесь снова используется авторский ход «метафора», о котором уже было сказано выше). Скульптура Спящая Ариадна была ее любимой. Медведев говорит: *«Ариадна порвет со своей родной семьей для того, чтобы спасти своего любимого от чудовища Минотавра. Потом этот любимый безжалостно бросит ее на*

пустынном острове». В фильме этот миф соотносится с судьбой Цветаевой. Когда нарратор впервые упоминает о знакомстве поэтессы со своим будущим мужем на даче у Волошина, создается прямая связь судьбы и мифа: «Там она и встретила его. Так Ариадна встретила своего Тезея. Свой рок». И позже, когда рассказ ведется о Первой мировой войне: «Но самое страшное в этой новой войне, что нужно было убивать ближнего своего: отца, брата, товарища... Минотавр, отсюда из музея, ожил. Он начал жаждавать крови. И получил ее».

Интересно, что здесь, во фрагменте, рассказывающем о Сергее Эфроне мы наблюдаем чередование точек зрения нарраторов внутри картины. Основной нарратор Сергей Медведев утверждает, что Эфрон имел отношение к убийству Игнасио Рейсса: *«Только здесь, в кабинете комиссара полиции Марину охватил настоящий ужас, она даже не обратила внимания на коллекцию редких книг – гордость комиссара. Да это и понятно, именно здесь она узнала, что ее муж тайный агент советской разведки и обвиняется сразу в двух громких убийствах: не только Игнасио Рейсса, но и начальника российского общевойска союза генерала Кутепова, а потом и в похищении его приемника, генерала Миллера. Их считали в Москве главными и самыми опасными врагами Советской власти за рубежом. Комиссар объяснил Марине, что ее муж Эфрон бежал из Парижа и теперь ее, Цветаеву, обвиняют во всей этой мерзости. Она в отчаянии».*

Монтаж данного момента сделан таким образом, что зритель на экране видит сразу двух нарраторов – ведущего, который это рассказывает, и нарратора-персонажа – эксперта Наталью Громову (научного сотрудника дома-музея М. Цветаевой), которая будто слушает эту речь. Мы видим недоумение на ее лице. И когда Сергей Медведев заканчивает слово переходит ей: *«Она не верила ни в какого Кутепова, ни в какого Миллера. И даже мы до сих пор не знаем о причастности Сергея Яковлевича к этим делам. Сергей Яковлевич чем занимался? Наружкой! То есть наружным наблюдением за кем-то. Марина Ивановна в этом не разбиралась нисколько. Она понимала,*

что он во что-то влип, что он во что-то попал». Видно, что точка зрения основного нарратора и нарратора-эксперта не совпадает. Такое происходит только единожды и не наблюдается в других телефильмах, включенных в представленные анализы.

В фильме Фокиной, напротив, на Сергея Эфроне нет акцента. Он представлен достаточно сдержано в соответствии с событиями: встретились – через несколько месяцев поженились – родилась дочь Ариадна (Аля) – потеряли вторую дочь Ирину. Зато уделено внимание другим мужчинам, о которых в фильме Сергея Бравермана нет даже упоминания: *«Через пару месяцев Марина увлеклась братом Эфрона Петей. И пошло-поехало... Свалка любовных сюжетов, один за другим и в перемешку, как дурной сон».*

На примере этих двух фильмов видно, как, используя разные методы повествования и разные авторские стратегии можно добиться совершенно разного представления исторической фигуры – Марины Цветаевой. В телефильме «Предсказание» мы видим ее как человека, который проходит через разные трудности и, в конце концов, ломается от тяжести действительности. Во втором телефильме Цветаева – гениальная личность с глубоким внутренним миром. Наверное, понять ее могут только такие же как она, поэты, для остальных она останется во многом непонятой.

2.3. Сравнение телефильмов с коллективным и персональным нарративом

Ранее уже были проанализированы телефильмы, один из которых с коллективным биографическим нарративом, два других – с персональным биографическим нарративом. Анализы были проведены для каждого вида отдельно, поэтому сейчас будет представлен сравнительный анализ между двумя данными видами телефильмов.

Основные авторские стратегии не различаются. Во всех телефильмах представлены стратегии «система персонажей» и «текст в тексте». Тем не

менее, фильмы очень различаются. Это обусловлено, прежде всего, количеством экранного времени, выделенного для каждого персонажа, о котором ведут повествование.

В фильме «Путь комет – путь поэтов» с коллективным биографическим нарративом ввиду ограниченности времени, приходится уделять гораздо меньше внимания персонажам повествования, из-за этого становится практически невозможно создать единый образ героя. Зато по сравнению с телефильмами с персональным биографическим нарративом здесь делается акцент больше на образе эпохи: фрагменты биографий персонажей подобны мозаичным пазлам, из которых собирается единая картина Серебряного века. Обратная сторона такой фрагментарности – после просмотра сложно с точностью что-то сказать конкретно о каждом героине фильма: факты из судеб уходят на второй план, они выступают больше как дополнение к образу эпохи.

Фильмы «В моей руке – лишь горстка пепла!», «Предсказание» (с персональным биографическим нарративом), напротив, раскрывают в первую очередь образ конкретного персонажа, который удастся наиболее полно выстроить за счет гораздо большего экранного времени, чем в фильмах с коллективным биографическим нарративом. Все это способствует большей эмоциональной вовлеченности телезрителя в фильм. Он запоминается, как и конкретный образ, представленный в картине. При этом, сами образы могут различаться. Как, например, это уже было продемонстрировано в предыдущем параграфе.

Выводы к главе 2

В данной главе были проанализированы следующие фильмы «Путь комет – путь поэтов» (с коллективной биографической нарративной), «В моей руке – лишь горстка пепла», «Марина Цветаева. Предсказание» (оба телефильма с персональной биографической нарративной).

В результате данного анализа, основываясь на способе рассуждения «индукция», можно сделать следующие выводы:

1. Телефильмы с коллективным биографическим нарративом более фрагментарны, нежели фильмы с персональным биографическим нарративом;
2. В фильмах с коллективным биографическим нарративом сложно создать полный образ персонажей, о которых идет повествование, соответственно, такие телефильмы создают меньшую эмоциональную вовлеченность зрителей;
3. В фильмах с персональным биографическим нарративом образ персонажей повествования создается максимально полно, что обуславливает большую эмоциональную отдачу телезрителей.
4. Образы одного и того же персонажа повествования в разных фильмах могут кардинально различаться. Это обусловлено акцентированием внимания на разных деталях и фактах из биографии персонажа повествования и разной интерпретации.

Заключение

Исследование методов и приемов репрезентации реальности позволяет сделать вывод о том, что знание и понимание нарратологической базы имеет важное значение для деятельности документалистов, так как это позволяет наиболее полно реализовывать и презентовать авторское видение действительности.

Исходя из рассмотренных примеров, можно сделать вывод, что выбор авторской стратегии, подбор нарраторов, акцентирование внимания на определенных деталях и фактах помогают создать уникальный авторский мир видения реальности.

Таким образом, цель работы была достигнута за счет выполнения поставленных задач: были изучены тенденции использования приемов репрезентации реальности в документальных фильмах; выявлены факторы, влияющие на использование приемов репрезентации реальности в документалистике; рассмотрены нарративные составляющие документальных фильмов; проанализированы следующие документальные фильмы: «Путь комет – путь поэтов» режиссера Константина Виноградского, «В моей руке – лишь горстка пепла!» режиссера Олеси Фокиной, «Марина Цветаева. Предсказание» режиссера Сергея Бравермана.

У каждого зрителя может создаваться свое представление о произошедших событиях, ведь различные телефильмы используют различные способы репрезентации реальности, как наблюдается в фильмах «В моей руке – лишь горстка пепла!» и «Марина Цветаева. Предсказание». Из анализа телефильмов, косвенно связанных с поэзией Серебряного века, видно, что не существует полноценно единого представления эпохи Серебряного века на телеэкране.

Также были показаны различия между телефильмами с коллективным и персональным биографическими нарративами. Из-за ограничений экранного времени, в телефильмах с коллективным биографическим нарративом нет

возможности полноценно раскрыть судьбы персонажей, о которых идет повествование. В данном случае их краткие биографии служат основой для описания эпохи, как было продемонстрировано в анализе телефильма «Путь комет – путь поэтов». В телефильмах с персональным биографическим нарративом, напротив, основное внимание уделено жизненному пути конкретного человека, что вызывает большую эмоциональную вовлеченность у зрителя.

Все это позволило сделать вывод о уникальности репрезентации реальности в каждом телефильме. С помощью знания нарратологии документалист имеет возможность наиболее полно реализовать свою идею и показать свое индивидуальное видение реальности.

Список литературы

На русском языке:

Книги, монографии, сборники

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Беркли, 1954.
2. Беляев И. К. Спектакль документов: Откровения телевидения. М., Гелеос, 2005;
3. Бэдли Х. Техника документального кинофильма / Пер. с англ. Ю. Л. Шер. — М.: Искусство, 1972;
4. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1981;
5. Добросклонская Т. Г. Вопросы изучения медиатестов: Опыт исследования современной английской медиаречи. Издание 3-е. М., 2010;
6. Дробашенко С. В. Феномен достоверности. М., 1972;
7. Лиотар Ж-Ф. Состояние постмодерна. СПб.: Алетейя, 1998;
8. Пронин А. А. Mass-док: презумпция нарративности. СПб., 2017;
9. Пронин А. А. Телевидение как рассказчик: биографический нарратив в современной документалистике. СПб., 2016;
10. Рабигер М. Режиссура документального кино и "Постпродакшн". М., 1999;
11. Розенталь А. Создание кино и видеофильмов как увлекательный бизнес. М., 2009;
12. Татару Л. В. Точка зрения и композиционный ритм нарратива. М., 2009;
13. Шмид В. Нарратология М., 2008;

Учебные пособия, лекции

14. Беляева И. К. Введение в режиссуру/Курс для документалистов. М., 1998;

15. Васильева Т. В., Осинский В. Г., Петров Г. Н. Курс радиотелевизионной журналистики. СПб., 2004;
16. Горюнова Н. Л. Художественно-выразительные средства экрана. Учебное пособие в 3 ч. – М., 2000;
17. Егоров В. В. Телевидение: теория и практика. Часть 28. М., 1992;
18. Тюпа В. И. Нарратологический минимум// Русский след в нарратологии: матер. Международной науч.-практич. Конф. Балашов, 2012;

Авторефераты, диссертации

19. Ковалева А. В. Методы и приемы создания документального фильма. Магистерская диссертация. СПб., 2015;

Научные статьи

20. Бугаева Л. Д. Кино как модель создания: Пия Тикка // Международный журнал исследователей культуры. 2013. №1 (10). С. 123;

Словари и энциклопедии

21. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. – СПб. – М.: Товарищество М.О. Вольф, 1909. – Т.4;
22. Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000. Кинословарь. В 3 ч;
23. Философская энциклопедия. – М., 1967, т.4;

Электронные ресурсы

24. Большая Российская энциклопедия, 2009// Интернет-портал Академик
URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/es/83479/%D0%9D%D0%90%D0%A0%D0%A0%D0%90%D0%A2%D0%9E%D0%9B%D0%9E%D0%93%D0%98%D0%AF> (дата обращения: 1.03.2018);

25. Грачева Е. "Сеанс №32" Недостаточно реальности/Жизнь и кино Роберта Флаерти// Интернет-версия журнала "Сеанс" 1990-2016. URL: <http://seance.ru/n/32/portret-flaerty/zhizn-ikino-roberta-flaerti/> (дата обращения 04.03.2018);
26. Документальные фильмы 3D// Цифровые коллекции фильмов. URL: <http://www.coolhd.ru/articles/21> (дата обращения 10.01.2018);
27. Запечатленное время// Медиа-архив "Андрей Тарковский". URL: <http://tarkovskiy.su/> (дата обращения 12.02.2018);
28. Познин В. Ф. Современные СМИ: между правдой и вымыслом// Медиаскоп – 2014. URL: <http://www.mediascope.ru/?q=node/1513> (дата обращения 15.12.2017);
29. Портал российского документального кино// Вертов.RU. URL: <http://www.vertov.ru/> (дата обращения 12.02.2018);
30. Развитие телевизионной публицистики// Студопедия. URL: <http://studopedia.org/4-26213.html> (дата обращения 23.01.2018);
31. В. И. Тюпа Нарратив и другие регистры говорения //Narratorium. 2011. №1-2. URL.: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027584> (дата обращения: 3.03.2018);

На иностранном языке:

32. Oxford English Dictionary Online, "narrate, v." Oxford University Press, 2007;
33. Teeter, Jorgen; Sandberg, Jorgen .Cracking the enigma of asset bubbles with narratives. Strategic Organization, 2016;

Электронные ресурсы:

34. Home : Oxford English Dictionary // Интернет-версия Оксфордского словаря URL: <http://www.oed.com/?jsessionid=D17BEB75B4625B02AC28B5B9C051D98D?authRejection=true&url=%2Fview%2FEntry%2F56332> (дата обращения 13.02.2018);

- 35.Kuhn M., Schmidt J. Narrition in Film. URL: <http://www.lhn.uniamburg.de/article/narration-film-revised-version-uploaded-22-april-2014> (дата обращения: 15.02.2018);

Эмпирические материалы

- 36.«В моей руке – лишь горстка пепла!». Документальный фильм к юбилею Марины Цветаевой URL: <https://www.1tv.ru/doc/pro-zhiznzamechatelnyh-lyudey/v-moey-ruke-lish-gorstka-pepladokumentalnyy-film-k-yubileyu-mariny-cvetaevoy> (дата обращения: 01.03.2018);
- 37.Документальный фильм Константина Виноградского «Путь комет – путь поэтов» URL: <http://www.vremya.tv/announce/15531> (дата обращения: 18.02.2018);
- 38.«Марина Цветаева. Предсказание». Документальный фильм URL: <https://www.1tv.ru/doc/pro-zhizn-zamechatelnyh-lyudey/predskazanie-k120-letiyu-mariny-tsvetaevoy> (дата обращения: 01.03.2018).